

Guillamon, Guillermina

De lo ejecutable y lo decible: Programación y buen gusto en la cultura musical porteña (1820-1828)

VIII Jornadas de Sociología de la UNLP

3 al 5 de diciembre de 2014

Cita sugerida:

Guillamon, G. (2014). De lo ejecutable y lo decible: Programación y buen gusto en la cultura musical porteña (1820-1828). VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, 3 al 5 de diciembre de 2014, Ensenada, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4406/ev.4406.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar> <http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

De lo ejecutable y lo decible: programación y buen gusto en la cultura musical porteña (1820-1828)

Guillermina Guillamon

UNTreF- CONICET

guillermina.guillamon@gmail.com

1- Introducción

El presente trabajo se propone analizar el proceso de configuración de la cultura musical en Buenos Aires durante el período 1820-1828 para establecer su relación con los programas políticos y el ideario ilustrado. Si bien durante el período rivadaviano se evidencia una sistemática promoción de la cultura musical su finalización no devino en la cancelación de dicho proceso. Por el contrario, mientras el primer año del período en el cual la provincia quedó a cargo de Manuel Dorrego, tanto desde el plano discursivo como pragmático, la cultura musical fue tan dinámica como durante los años previos.

A fin de comprender este proceso, se organiza el trabajo en dos secciones. En la primera, se aborda la especificidad del gusto musical a través de la reconstrucción de la programación desarrollada en las instancias privadas y en el teatro Coliseo Provisional. Mediante el análisis del proceso en el cual se consolidaron determinadas formas musicales se propone problematizar la transformación del gusto musical y la consolidación del género operístico. En una segunda instancia, se indaga la relación entre la propaganda, la crítica musical y la configuración discursiva de un estándar normativo de buen gusto. En este sentido, el objetivo reside en mostrar cómo dicho concepto describió e intentó normar aquello que la música habilitaría: por un lado, refiriéndose a las pautas de civilidad y de interacción social y, por otro, sugiriendo cómo debía ser la práctica y escucha musical en sí misma.

El recorte temporal 1820-1827 deviene de la riqueza que ofrece la amplia agenda de reformas y medidas culturales que el grupo rivadaviano dispuso e intentar llevar a cabo. Fue particularmente en el ámbito de las medidas culturales adoptadas e implementadas por las principales figuras del círculo político y cultural en donde el naciente estado provincial se

instituyó como el encargado de modificar las conductas de los que, consideraban, eran ahora ciudadanos.¹

Con este objetivo- y en concordancia con el ideario ilustrado- el gobierno de Buenos Aires realizó una activa promoción de instancias asociativas y espacios públicos en los cuales poder concretar y hacer extensivas sus reformas al tiempo que limitar las reuniones al ámbito de lo privado.²Espacios y actividades serían, en consecuencia, las herramientas pedagógicas mediante las cuales lograr irradiar la ilustración a una mayoría aún analfabeta.³Así, en la esfera de las “bellas artes” la actividad musical fue aquella que, conjuntamente con la literaria, tuvo mayor impulso.

Sin embargo, y ante el avance de estudios socio-culturales en la historiografía argentina, la historia de la música del siglo XIX no fue abordada. En este sentido, dos supuestos pueden explicar esta omisión: por un lado, aquello que podría denominarse como un desentendimiento para con el campo musical y, por otro, una preconceitualización de los límites que le impone la única fuente posible para su análisis: las partituras.

Por el contrario, el abordaje que aquí se propone, busca deconstruir la imagen que la musicología erigió de las actividades musicales: prácticas de composición y ejecución que se reducen a la música escrita. Asimismo, en debate con las teorías homológicas, se pretende que el presente trabajo se desvincule de aquellos análisis que, en estrecha vinculación con las teorías del consumo, buscan establecer una relación estructural entre las formas materiales y las musicales.⁴ Por sobre la idea de que los grupos sociales coinciden en valores que posteriormente se manifiestan en las actividades culturales que desarrollan, se priorizará pensar que “sólo consiguen reconocerse a sí mismos *como grupos* (como una organización

¹ En este sentido, Klaus Gallo analizó la dinámica del ámbito teatral porteño durante 1820-1827 como uno de los bastiones del programa rivadaviano y de su ideario cultural: Gallo, Klaus “Un escenario para la feliz experiencia. Teatro, política y vida en Buenos Aires. 1820-1827” En: Batticuore, G., Gallo, K., Myers, J. (comp.) *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*. Buenos Aires: EUDEBA, 2005. Pp. 121-134.

² Aliata, Fernando. *La ciudad regular. Arquitectura, programas e instituciones en el Buenos Aires posrevolucionario, 1821-1835*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes/ Prometeo, 2006. Pg. 156. Myers, Jorge “Una revolución en las costumbres: las nuevas formas de sociabilidad de la elite porteña, 1800-1860”. En: Devoto, F., Madero, M. (Dir.). *Historia de la vida privada en la Argentina*. Tomo I. Buenos Aires: Taurus, 1999. Pp. 111-141.

³ Respecto a la especificidad de los espectáculos teatrales como medio para civilizar las costumbres véase Molina, Eugenia. *El poder de la opinión pública. Trayectos y avatares de una nueva cultura política en el Río de la Plata, 1800-1852*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2009. Pp. 207-213.

particular de intereses individuales y sociales, de mismidad y diferencia) por medio de una actividad cultural, por medio del juicio estético”.⁵

El *corpus* documental que aquí se propone – compuesto por la prensa, pero también por memorias, crónicas y actas de policía- evidencia un contexto artístico de mayor complejidad que la ejecución instrumental.⁶ El ámbito musical que las fuentes muestran, lejos de referirse solamente a la ejecución y escucha, la concibe como una cultura que habilita: al tiempo que es una práctica en sí misma se constituye como una base para la práctica social.⁷

2- Devenir y conformación del gusto musical: de la programación miscelánea a la consolidación de la ópera.

Este apartado busca indagar sobre la conformación del gusto musical en la sociedad porteña durante el período 1821-1828 mediante la reconstrucción y posterior análisis de la programación musical. Asimismo, se complementa dicho análisis con el abordaje de la dinámica de los espacios musicales inaugurados e impulsados para tal fin. Pero, previa a la exposición de ciertas regularidades en torno a formas y géneros, debe advertirse que, hasta 1821 la propaganda de funciones y conciertos no fue sistemática. Aunque la afirmación se deriva del relevo de dichas fuentes, el mismo año *El Argos* hizo referencia a esta omisión y se preguntó: “¿Podrá decir el director porque no se anuncian los títulos de las obras?”.⁸

⁴ Los estudios de Pierre Bourdieu sobre la conformación del gusto, y su intrínseca relación con las estrategias de diferenciación social, constituyen la más clara representación de las teorías homológicas. En este sentido, dicho autor explica cómo el gusto por la música muestra la correspondencia unívoca – aunque con posibles fisuras- entre los grupos sociales y las prácticas culturales. Respecto a la música sostiene que “(...) no existe nada que permita tanto a uno afirmar su clase como los gustos en música, nada por lo que se sea tan infaliblemente clasificado, es sin duda porque no existen prácticas más enclasantes, dada la singularidad de las condiciones de adquisición correspondientes disposiciones, que la frecuentación de conciertos o el dominio de un instrumento de música noble”. Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Buenos Aires, Taurus, 2012. Pg. 21.

⁵ Frith, Simon. “Música e identidad” En: Hall, S. y Dugay P. (Comp.) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003. Pp. 181-213. Pg. 187. Frith, Simon. “Música e identidad” En: Hall, S. y Dugay P. (Comp.) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003. Pp. 181-213. Pg. 187.

⁶ La predominancia de fuentes periódicas durante el recorte temporal aquí analizado es consecuencia del impulso dado a la opinión pública en 1821 con la reimplementación de la Ley de Prensa.

⁷ De Nora, Tia. “La música en acción: constitución del género en la escena concertística de Viena, 1790-1810” En: Benzecry, Claudio. *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012. Pp. 187-213.

⁸ *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 25 de septiembre de 1821, N 21.

Si bien en los años posteriores la promoción de la programación se realizó detalladamente, en 1828 volvieron a omitirse datos respecto a lo musical: los autores de las óperas representadas. Pero dicho olvido no fue un indicador de desinterés. Por el contrario, se intentará mostrar que esta particularidad evidencia la redundancia y la familiaridad que el público aficionado tenía con dichos elementos musicales. En este sentido, el objetivo del apartado reside en analizar cómo fue el proceso que permitió que en el lapso de tres años – 1825-1828- se estrenaran trece óperas completas.⁹

Parte de la respuesta se fundamenta en la posibilidad de periodizar la programación en tres momentos diferentes. Si bien se evidencia un desarrollo progresivo y lineal, dicha periodización es producto tanto de decisiones planificadas –por parte de la esfera política como de los músicos- pero también de accidentes azarosos. Asimismo, supone que la consolidación de un género conlleva un proceso de educación del público respecto a la escucha musical. En última instancia, muestra que, para que la originalidad y los cambios puedan tener efectos emotivos, la música debe actuar dentro de un marco estilístico que es fácilmente reconocible porque es redundante: deben ser familiarizados.¹⁰

2.1- Inicios de la cultura musical: formación de espacios musicales y conformación de la programación musical miscelánea (1821-1824).

Un primer momento del período que aquí denominamos como conformación de la programación y de los espacios dedicados a la cultura musical comienza en 1821 y se extiende hasta mediados de 1824. La posibilidad de identificarla como una etapa inaugural se fundamenta tanto por haber sido paralela al arribo de músicos y cantantes italianos que dieron cuerpo a un gusto musical fuertemente ligado a la ópera bufa pero también por el impulso que el grupo rivadaviano otorgó a los espacios materiales ligados a lo musical.

⁹Más allá del reto que exige montar una ópera completa, la pertinencia de preguntarse sobre su consolidación reside en que, de forma comparativa, es llamativa la precocidad del proceso. Tanto en Chile como en Uruguay, la primera ópera representada de forma completa fue *El engaño feliz* de G. Rossini en 1930, cuatro años después de su estreno en Buenos Aires. Sin embargo, la ópera no se consolidó hasta la creación del Teatro Municipal (1857) en Chile y del teatro Solís (1856) en Uruguay. Quiroga Novoa, Daniel “Aspectos de la ópera en Chile en el siglo XIX” En: Revista Musical Chilena-Facultad de Artes- Departamento de Música, Universidad de Chile Vol. 3 N 25-25 1947. Pp. 6-13. Salgado, Susana. *Breve historia de la música culta en Uruguay*. Montevideo: Monteverde y Cia., 1980. Pg. 13. Otro ejemplo paradójico fue el caso mexicano, en donde la ópera no se afianzó sino hasta mediados del siglo XIX: Don Giovanni (W. A. Mozart, 1787), que en Buenos Aires se estrenó en 1826 fue representada en México recién en 1850. Moreno Gamboa, Olivia. *Una cultura en movimiento. La prensa musical de la ciudad de México (1860-1910)*. México: UNAM-INAH, 2009. Pp. 48-49.

¹⁰Hernández Salgar, Oscar. “La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música”. En: *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes escénicas*, 2012, vol. 7, N° 1, Pp. 39-77. Pg. 55.

Pero fue particularmente durante el período 1822-1823 cuando la esfera política impulsó y promocionó la cultura musical con mayor vehemencia. Bajo la dirección de Virgilio Rebaglio, músico italiano llegado a Buenos Aires en 1820,¹¹ se anunció en *El Argos de Buenos Aires* la apertura de la Academia de Música para el día 27 de julio de 1822. Si bien no constituyó una asociación formal, y en consecuencia se carece de reglamento, su promoción llamó a “los suscriptores y demás aficionados que concurren a la Academia”¹² a presenciar los conciertos a desarrollarse todos los sábados para, una vez reunidos y consolidada, dar cuerpo a una Sociedad Filarmónica.¹³

Con el objetivo de “aumentar la civilización y la cultura de la familia americana”,¹⁴ el 6 de octubre de 1822, el eclesiástico Antonio Picassari y Juan Pedro Esnaola, inauguraron la Escuela de Música y Canto. Tal como se había realizado en la promoción de la Academia, se hizo hincapié en los beneficios que la música como práctica artística podría brindar pero también en los aportes que una institución formal otorgaría a la sociedad porteña. En relación a esto, se afirmó que instituciones tales como la Escuela de Música:

Prescindiendo de lo que contribuyen a la civilización, otras mil circunstancias la hacen necesaria. La causa de la independencia exitó desde el principio algunas enemistades entre las familias. Sucesivamente, en el curso de la revolución, la efervescencia de los partidos han producido también rivalidades (...). repetidas concurrencias, en que se pusieran en contacto las personas, bastarían por sí solas a desarraigar para siempre de los corazones los restos que hayan podido quedar de esas tristes enemistades: ¡*Cordialidad, unión, uniformidad en interés y opiniones*: Buenos Ayres será para todos, siendo el ejemplo de muchos pueblos.¹⁵

Este extracto permite captar los tópicos siempre repetidos en la propaganda de los ámbitos aquí señalados, a saber: la estrecha vinculación entre el impulso a los nuevos espacios, la práctica y ejecución musical. La música debería habilitar, o al menos permitir, que los espacios alentasen a la construcción de nuevos vínculos de interacción que, a su vez,

¹¹ La fecha de arribo aquí afirmada se deriva de la promoción realizada en el periódico *La Gaceta*: “Dr. Virgilio Rebaglio recientemente llegado a esta capital tiene el honor de participar a su respetable público que dará lecciones de guitarra, violín y música vocal en casas particulares: vive en casa de D. Carlos Celoni frente a la puerta de la Catedral”. *La gaceta de Buenos Ayres*. Buenos Aires, 3 de Mayo de 1820, N 1.

¹² *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 12 de junio de 1822, N 63.

¹³ *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 12 de junio de 1822, N 63.

¹⁴ *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 2 de octubre de 1822, N 75.

¹⁵ *El Centinela*, Buenos Aires, 6 de Octubre de 1822, N 11. Cursivas en el original.

superasen las antiguas divisiones dentro del grupo de elite. Debería configurar espacios de diálogo y armonía, capaces de restituir el debilitado entramado social.

Al igual que en el caso de la Academia, la protección otorgada por el gobierno fue crucial para su funcionamiento. No sólo brindó el Consulado de Buenos Aires como espacio físico donde emplazar la Escuela, sino que su inauguración – al igual que en el caso de la Academia- contó con la presencia de Bernardino Rivadavia. Pasados tan sólo tres meses desde su formación, *El Argos* anunció que “El gobierno desea promover por cuantos medios estén a su alcance la civilización del país y el fomento de las artes. Así es que tomó bajo su protección el conservatorio de música establecido por D. Juan José Pedro Esnaola, con la dirección de su tío el presbítero D. José Antonio Picasarri”.¹⁶

Si bien comenzaron siendo espacios impulsados por particulares, en poco tiempo estrecharon vínculos con la política. Mientras que la Escuela de Música dio lugar a la reapertura de la Sociedad Filarmónica, la Academia de Música contó con el apoyo financiero del gobierno. Asimismo, el fortalecimiento de ambos espacios conllevó a que, una vez cancelada la experiencia rivadaviana, José Antonio Picasarri, Virgilio Rabaglio y Juan Pedro Esnaola se afianzaran tanto profesional como económicamente y, en consecuencia, pudiesen seguir su carrera musical en el período rosista.¹⁷

Respecto a la programación en sí misma, se evidencian dos cambios: la desaparición repentina de la tonadilla y del sainete, de una forma más paulatina. Aunque la ópera socavó el éxito de la tonadilla y el sainete, inicialmente también se criticó al estilo *bufo*, particularmente a su característica jocosa, tal como había como los había sucedido con los soportes líricos-teatrales españoles. Al respecto, se señaló que “En el estilo bufo podría decirse que a veces traspasa aún los límites de la extravagancia (...) y dicta el buen juicio que en un país extranjero y no habituado a un estilo tan singularmente nacional, debe este suavizarse un poco”.¹⁸ Dos años después, consecuencia del estreno de *El barbero de Sevilla*, la comparación del estilo *bufo* con el sainete se reiteró y se aconsejó que “Ojalá que nuestra compañía cómica

¹⁶*El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 22 de enero de 1823, N 7.

¹⁷Al respecto de sus trayectorias una vez Rosas en el poder, tanto V.Rabaglio como J. P. Esnaola atravesaron un prolífero período de composición. Mientras que el primero sólo compuso cancioneros y danzas –entre ellos, un minué dedicado a Manuelita Rosas- y continuó con el dictado de clases, Esnaola se caracterizó por combinar la práctica musical –componiendo tanto música laica como eclesiástica- con actividades ligadas a la esfera pública. Respecto al presbítero Picasarri, éste continuó como maestro de capilla en la Catedral hasta su muerte, en 1843. Gesualdo, Vicente, *Historia de la Música en la Argentina*. Buenos Aires: Beta, 1961. Pp. 241-254.

¹⁸*El Centinela*, Buenos Aires, 16 de marzo de 1823, N 33.

se aprovechara también de estas escenas, para aprender a representar una acción bufa sin entregarse a la ridiculez y grosería de los sainetes”¹⁹. Sin embargo, este reparo estuvo más en relación con los posibles vestigios del sainete – y su cercanía al estilo jocoso de la ópera- que con el cuidado que la compañía debería tener en las modulaciones vocales o en la representación actoral misma.

En este mismo sentido, en la programación del teatro durante 1823 las formas líricas ejecutadas y, particularmente obras extranjeras –atribuidas a Rossini, Gluck y Mozart- tuvieron como responsable de su puesta en escena a un músico que, si bien había tenido poca visibilización hasta el momento, terminó dominando la escena musical: Pablo Rosquellas.

La primera mención del músico se realizó hacia fines de febrero 1823 en *El Centinela*, diario que anunció su concierto de presentación posteriormente a la contrata de cantantes líricos italianos en Brasil. Respecto a esto, el mismo diario explicitó que la intención política de elevar el ámbito de las artes y la intención de particulares de dotar de vitalidad al teatro confluyeron, felizmente, en un nuevo impulso a la cultura musical:

En la época precisa en que el Gobierno ha dejado traslucir su deseo de establecer y fomentar un teatro nacional nos ha venido una sucesión de artistas (...) cantores, músicos y danzantes. Las habilidades de algunos de estos nos hacen olvidar por momentos de nuestra posición geográfica, y de que no tenemos todavía con que premiar los tales de primer orden, como se premian en las ciudades de Europa²⁰

La llegada de nuevos cantantes y músicos se reiteró en agosto del mismo año, señalando, al mismo tiempo, la incorporación Pablo Rosquellas, Miguel Vacani y Carlota Anselmi al elenco de la compañía del teatro Coliseo Provisional.²¹ Sin embargo, esta vez, la prensa no hizo hincapié en la ayuda del gobierno rivadaviano para llevar a cabo tales viajes sino en la intención personal de Rosquellas de formar una compañía lírica y, consecuentemente, establecerse como empresario teatral.

Seguida de la irrupción de nuevos cantantes, comenzó a promocionarse la programación de las funciones a desarrollarse. En ellas se explicitaron las formas que se ejecutarían y los compositores de las mismas al tiempo que advirtieron que éstas se harían en beneficio de algunos de los cantantes o instrumentistas de la compañía. Según Roger Allier este anuncio, originado hacia fines del siglo XVIII europeo, conformó una estrategia a fin de

¹⁹ *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 12 de octubre de 1825, N 195.

²⁰ *El Centinela*, Buenos Aires, 16 de marzo de 182, N 33.

²¹ *El Centinela*, Buenos Aires, N 56 19 de agosto de 1823.

paliar la inseguridad económica de los principales cantantes.²² En consecuencia, las funciones en beneficio permiten inferir tanto la inicial inestabilidad de la compañía como la inexistencia de ayuda económica por parte del Estado provincial. Asimismo, su paulatina desaparición – hacia fines de 1828- evidencia la consolidación de la compañía y, en consecuencia, la profesionalización de músicos y cantantes.

2.2- Hacia la uniformidad: la transformación en el gusto musical (1824-1825)

Un segundo momento en la configuración del gusto musical, fundamentado también el acaecer de la programación, se inicia en 1824 y finaliza hacia mediados de 1825. Si bien ésta siguió siendo miscelánea, las formas cantadas y ejecutadas comenzaron a repetirse insistentemente –aria, sinfonía, cavatina-, predominó el dueto y se introdujeron fragmentos de las óperas que al año siguiente fueron representadas de forma completa. De forma paralela, el Coliseo Provisional fue, en detrimento de la Academia, la Escuela y la Sociedad Filarmónica, el único espacio al cual la prensa hizo referencia tanto para promocionar las funciones como para criticar su estado edilicio.

Siendo más estable que lo previsto inicialmente, el Coliseo Provisional tiene una historia atravesada por pujas de intereses económicos y políticos.²³ Aunque tuvo varios reveses económicos, diversos empresarios intervinientes y múltiples formas de regulación de autoridades políticas, el gobierno rivadaviano sólo intervino “aprobandando la medida propuesta por el Gefe de Policía, para que la tropa de este Departamento haga custodia del Coliseo, como también el reglamento presentado al efecto”.²⁴ Asimismo, se debe señalar que, paradójicamente, quedó por fuera de su programa de reformas urbanas y, consecuentemente, del nuevo diseño de la ciudad impulsado por Rivadavia.²⁵

22 Allier, Roger. *¿Qué es esto de la ópera? Introducción al mundo de la lírica*. Barcelona: Robinbook, 2008. Pp. 54-55.

23 Durante el período 1804-1810, intervinieron diversas autoridades coloniales. A partir de 1814, luego de años de ausencia de referencias, el Directorio debate sobre el algún tipo control sobre el Coliseo Provisional, surgiendo en 1817 la Sociedad de Buen Gusto por el Teatro, entidad que intentó desarrollar normar, mediante la creación de comisiones especializadas, el repertorio teatral y musical. El devenir, desarrollo y finalización de dicha asociación fue analizada en Guillamón, Guillermina. “La cultura teatral porteña y la Sociedad del Buen Gusto: una aproximación desde los escritos de Fray Camilo Henríquez en *El Censor*. (2014, en prensa)

24 Índice del Archivo del Departamento General de Policía, 30 de septiembre de 1821, N 49. Libro II.

25 Esta afirmación fue expuesta en Guillamón, Guillermina y Vigo Agustina “El Coliseo Provisional: Cultura, arquitectura y sociedad en el período rivadaviano (1821-1827)”. *II Jornadas de Iniciación en la investigación Interdisciplinaria en Cs. Sociales*- UNQui, Bernal, 2013.

Pero aquello que más preocupó a la prensa fue su estado material y la contradicción que suponía realizar allí actividades tan elevadas como la música. En consecuencia, el alegato que se esgrimió en la prensa fue la necesidad de ostentar un teatro que fuese capaz de demostrar la condición civilizada y de buen gusto de la que sería poseedora Buenos Aires y que, en consecuencia, funcionase como un espacio de distinción social.

El diario *El Argentino*, haciéndose eco de las prolongadas quejas en torno a la precariedad del mismo, expuso que la razón por la cual su arreglo era de suma urgencia se debía a que “(...) el teatro sirve para inflamar el patriotismo, como para mejorar las costumbres de un pueblo civilizado (...). Esto hace más necesario el estado en el que se halla: necesita mejoras”.²⁶ También en 1824 *El Teatro de la Opinión* intervino en el pedido. En una nota enviada “los amantes del teatro” realizaron una fuerte crítica al manejo del asentista, las compañías y la nula intervención del gobierno. La justificación de que la situación debía ser superada se fundamentó en que “(...) en todos los pueblos civilizados es el barómetro de su cultura, su delicadeza y su moral (...)”.²⁷

En este contexto fue que en agosto de 1824 Pablo Rosquellas inició un juicio contra el asentista y pidió al gobierno poder alquilar el teatro – específicamente la temporada- a fin de realizar dos funciones mensuales.²⁸ Sin embargo, debe señalarse que, más allá de las intenciones de Rosquellas de poder liberarse de las obligaciones contraídas con el asentista, la prensa ya había señalado y criticado la falta de funciones líricas.²⁹

Pasados unos meses, *La Gaceta Mercantil* anunció que dicha petición se había concretado y que “A consecuencia de haber permitido el Superior de Gobierno la exhibición de dos funciones mensuales de música vocal e instrumental al profesor D. Pablo Rosquellas” comenzarían la temporada lírica.³⁰ A partir de este momento – en el cual las funciones quedaron a cargo de dicho músico– comenzó a promocionarse la programación que predominó hasta 1828. Si bien no se reprodujeron óperas completas, se ejecutaron fragmentos de catorce óperas, anunciando a sus autores y a los cantantes responsables de las mismas

²⁶*El Argentino*, Buenos Aires, 13 de Agosto de 1825, N 27

²⁷*El Teatro de la Opinión*, Buenos Aires, 6 de agosto de 1824, N 8.

²⁸*El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, N 62 12 de agosto de 1824.

²⁹*El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 4 de Agosto de 1824, N 59.

³⁰*La Gaceta Mercantil*, Buenos Aires, 3 de septiembre de 1824, N 265.

La repetición de ciertas formas musicales durante 1824 y 1825 puede pensarse como una estrategia de familiarización entre el público y las partes constitutivas de la ópera clásica: una educación de la escucha.³¹ La progresiva redundancia de tópicos vinculados a dicho estilo, específicamente a formas musicales – organización, melodía y armonía- y a géneros más amplios –tal como la ópera-, tuvo como consecuencia la construcción de un nuevo gusto musical. Pero además del predominio del género operístico, la periodicidad de las funciones llevadas a cabo por la compañía de Rosquellas –así como la paulatina desaparición de las funciones a beneficio- fue la asistencia de la elite al teatro aquella que muestra la aceptación de la nueva programación.

La crítica y propaganda musical construyó a la ópera italiana como sinónimo de modernidad en contraposición – tal como ya se ha mostrado- a las formas cantadas de origen español. Desde principios de 1824 hasta mediados de 1825 se realizó una homogeneización en la programación que, puede pensarse, respondió también a la mayoritaria inserción de cantantes italianos por demás familiarizados con la ópera en su país de origen. Si bien todas las óperas se componen de arias, su predominancia se entiende por su especificidad, es decir, por ser el momento más representativo y más esperado de la representación.³² En este sentido, la paridad con los anuncios de los títulos de las óperas, que no especificaron la forma ejecutada, puede pensarse como la consecuencia de la asociación entre ésta y su respectiva aria.

Asimismo, la insistencia de ciertas formas musicales también puede interpretarse como parte de un proceso de educación de los mismos instrumentistas y, principalmente, de los cantantes líricos. Si bien, tal como ya se dijo, gran parte de ellos eran de origen italiano, el ensamble y arreglo de una ópera completa conllevaría un tiempo en el cual la compañía no podría brindar funciones. La ejecución de fragmentos permitiría, así, establecer una programación regular al mismo tiempo que les posibilitaría trabajar en el teatro y, en consecuencia, familiarizar al público con dichas formas musicales.

³¹ Es necesario remarcar que cuando estamos pensando en el acto receptivo nos alejamos de una concepción estática que involucra la capacidad del oyente para pensarlo como un acto que de la conformación de un gusto musical. En consecuencia, planteamos la necesidad de diferenciar la acción de oír de la de escuchar: mientras que la primera es un fenómeno fisiológico, la segunda es una acción psicológica que involucra las dimensiones de espacio y de tiempo. Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*.

³² La forma aria se caracteriza por poseer una forma tripartita (exposición, parte central y reexposición: A-B-A'). Clemens Kuhn expone que la forma esquemática no solamente una fachada, sino un reflejo de una actitud humana deliberada: "(...) en el aria los acontecimientos se detienen, con cambio por decirlo, por un marco formal predeterminado y cerrado sobre sí mismo". Kuhn, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Labor, 1992. Pg. 183-184.

Respecto a la percepción, debe tenerse en cuenta que, si bien la ópera es inteligible debido a la inclusión de la letra en su melodía, ésta se cantó en italiano. Lo que aparentó ser una paradoja frente a un público mayoritariamente analfabeto se señaló como una contradicción y se aconsejó que “sólo nos falta la letra de lo que se canta y esta falta es grande (...) podrán remitir a la imprenta los versos con una traducción en prosa castellana cuando quieran”.³³ Por el contrario, en 1824 *La Gaceta Mercantil* sostuvo que “Promovería sin duda el interés del teatro el cantar a veces en el idioma nacional, aunque como individuos nos satisface completamente el italiano; y reprobamos las tentativas que se han hecho de verter arias y dúos, oídos ya en esa lengua musical, al español”.³⁴ Pese a las sugerencias, la reconstrucción de la programación muestra que tan sólo se realizaron diez traducciones al castellano de arias, marchas y dúos. La diferencia idiomática no fue un obstáculo para que durante 1825 y 1828 Buenos Aires atravesara, al menos hasta la construcción del primer teatro Colón en 1857, la experiencia lírica más rica y compleja.

2.3- La consolidación del gusto musical: las funciones de ópera en el teatro Coliseo Provisional (1825-1828)

Un segundo momento se inicia en 1825 y se prolonga hasta 1828 inclusive. Si bien varios estudios notaron la particularidad de que 1825 se haya estrenado *El barbero de Sevilla* (G. Rossini, 1816) en el Coliseo Provisional, no se ha indagado sobre las razones que habilitaron su representación completa.³⁵ Respecto a ello, es interesante resaltar que, finalmente, en julio de dicho año se realizó un contrato entre Rosquellas, en tanto representante de la Compañía de los Tres Amigos, y el gobierno en el cual se explicitaba que el músico actuaría como asentista.³⁶ Desde dicha fecha, la compañía gozó de estabilidad

³³ *El Centinela*, Buenos Aires, 19 de octubre de 1823, N 65.

³⁴ *La Gaceta Mercantil*, Buenos Aires 12 de julio de 1824, 57.

³⁵ A partir del siglo XX, la búsqueda de un “origen” del canon clásico en Buenos Aires llevó a que se priorice una historia lineal y evolutiva que situó en 1825 el inicio de dicho paradigma sin tener en consideración el período previo y posterior. Tal es el caso de Bosch, Mariano. *Historia de la ópera en Buenos Aires: Origen del canto i la música. Las primeras compañías i los primeros cantantes*. Buenos Aires: El Comercio, 1905 y de Gesualdo, Vicente, *Historia de la Música en la Argentina*. Tomo I. Buenos Aires: Beta, 1961. Lejos de inaugurarse una nueva lectura, estudios de renombrados críticos e historiadores del teatro siguieron construyendo un relato que veía en el estreno de *El barbero de Sevilla* la consolidación de un género, como si éste fuese autónomo de la aceptación del público o del devenir de las compañías líricas privadas. Al respecto, véase Seigbel, Beatriz. *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1920*. Buenos Aires: Corregidor, 2006 y el trabajo colectivo del grupo GETEA: Pelletieri, Osvaldo. *Historia del teatro en Buenos Aires. El período de la constitución (1770-1884)*. Buenos Aires: Galerna, 2005.

interna pero también en lo referido a la periodicidad y contenido de sus presentaciones. En lugar de diversificarse, la programación se homogeneizó en torno a un sólo género: la ópera.

Aunque heterogénea, la propaganda comenzó a sistematizar el anuncio a los cantantes que intervinieron en cada forma lírica. La figura de AngelaTani –arribada en 1824- se erigió, pues, como una auténtica *prima donna*. No sólo porque los papeles interpretados respondían al estereotipo –soprano- sino porque discursivamente fue la única cantante capaz de expresar vocalmente los sentimientos. Asimismo, su legitimación tuvo como estrategia la comparación con las cantantes líricas europeas. Afirmando que en dicho continente “tendrá muchas competidoras, mientras que aquí es la `reina del mundo”³⁷ también se manifestó que su voz “puede compararse con las de Grassini y Fodor”³⁸ y que “si continúa cantando tan encantadoramente, será distinguida como la Sontag y la Pasta de nuestro teatro”.³⁹

Pero fue, particularmente, su capacidad lírica aquella que más interesó a la prensa. Expresando que “(...) se ha transformado en una perfecta Circe encantando a la audiencia con su melodiosa voz (...) con un sentimiento casi de melancolía”⁴⁰ todas las notas críticas referidas a óperas en donde actuó refirieron a su capacidad para evocar y producir, mediante su destreza vocal, diversos sentimientos. En este sentido, todas las adjetivaciones de su práctica estuvieron estrechamente vinculadas con un imaginario de decoro –corporal y simbólico- femenino: dulzura, encanto y delicadeza.

Por otra parte, si bien a partir de 1825 se sistematizó la referencia a los cantantes líricos y al título de la ópera al que respondía el fragmento cantado, comenzó a omitirse la referencia al autor-compositor de la misma. Nuevamente, su sistemática repetición desde 1823 sirvió para permitir dicha omisión. Asimismo, esta ausencia de referencia evidencia la familiaridad del público porteño con la ópera *bufo* y, en menor medida, con la *seria*.

36 “CONTRATA celebrada entre el profesor D. Pablo Rosquellas Director de la Compañía de los Tres Amigos, y el Superior de Gobierno, comprándole la acción del Coliseo en la cantidad de diez mil pesos” Índice del Archivo del Departamento General de Policía, 30 de septiembre de 1825, N 40, Libro XII.

37 *The British Packet*, Buenos Aires, 2 de septiembre de 1826, N 5.

38 *The British Packet*, Buenos Aires, 2 de septiembre de 1826, N 5.

39 *The British Packet*, Buenos Aires, 5 de julio de 1828, N 100.

40 *The British Packet*, Buenos Aires, 6 de enero de 1827, N 23.

En este aspecto, el hecho de que *Don Giovanni* se haya reproducido tan solo seis veces vuelve a mostrar la inclinación del público porteño por la ópera *bufa*. Sin embargo, en su estreno se señaló la buena representación, la ocupación total del teatro y, en consecuencia, se advirtió que “Rossini debe tener cuidado, el melancólico Mozart puede desplazarlo”.⁴¹ Pero aún con el éxito inicial, las críticas hacia el compositor austríaco siempre fueron negativas. Así, luego de indicar la falta de público en las sucesivas representaciones en el teatro, a modo de sentencia se expresó que “*Don Giovanni* no es favorita en Buenos Aires, su música es demasiado sombría (...) demasiado pesada”.⁴² Además de admitir que “es demasiado tediosa para la limitada capacidad de este Teatro, y, ya, debemos decir la verdad, demasiado científica para competir con el fascinante Rossini” también se sugirió que “esta obra deberá por el momento yacer durmiendo en las bibliotecas”.⁴³

En este sentido, resulta pertinente preguntarse por las razones que hicieron que la ópera tuviese tanto éxito durante el período abordado. Asimismo, permite problematizar cómo su posterior arraigo y desarrollo hicieron que Buenos Aires fuese reconocido como punto nodal lírico en el continente americano.⁴⁴ Si bien ya hemos hecho referencia al gusto por la música vocal, hay otros aspectos que complementan la respuesta. Por un lado, puede postularse una de las características fundamentales de la ópera clásica italiana: el predominio de la línea melódica sobre la armonía y, con ella, la proximidad del idioma español al italiano.

Pero también las estructuras argumentales de las principales óperas rossinianas pueden explicar su predominancia. Retomando el cuadro previo, *La italiana en Argel*, *El barbero de Sevilla*, *La cenicienta*, *El engaño feliz* y *El califa de Bagdad* pero también *Tancredi* y *Otelo* comparten características en común: sus libretos narran historias de amor. Sus personajes, indistintamente del contexto en el cual se desarrolla el argumento, se debaten entre el honor y el amor, enfrentando el engaño de un tercer personaje que dificulta el desenlace esperado. En este sentido, todas ellas se apartan del canon atribuido para el caso de la literatura y el teatro

⁴¹*The British Packet*, Buenos Aires, 17 de septiembre de 1827, N 59.

⁴²*The British Packet*, Buenos Aires, 9 de agosto de 1828, N 105.

⁴³*The British Packet*, Buenos Aires, 16 de agosto de 1828, N 106.

⁴⁴ En este sentido, el trabajo de Claudio Benzecry, realizado desde la perspectiva de la sociología cultural, resulta paradigmático. Si bien se aboca a su consumo actual, al tiempo que analiza el fenómeno de la afición por la ópera en Buenos Aires también invita a pensar el derrotero que atravesó dicho género hasta consolidarse y convertirse en un evento del que, contrariamente a su etiqueta, se apropiaron las clases más bajas. Benzecry, Claudio. *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

clásico. Pero dicha característica, lejos de ser paradójica, evidencia el origen del género: composiciones realizadas para ser vendidas a teatros y particulares. A su vez, este fenómeno forma parte del entretenimiento de una burguesía que crecía aceleradamente y que veía en la ópera un espacio de ocio al tiempo que un indicador de estatus, cultura y civilización.⁴⁵

En este marco resulta oportuno retomar la categoría de ‘idealismo musical’ propuesta por Willian Weber para pensar cómo durante el período 1820-1828 se desarrolló en Buenos Aires un proceso de estetización -o de canonización- en el cual los conciertos miscelánicos dieron lugar a la homogeneización musical. Si el idealismo es el momento en donde “nuevas ideas musicales presentaron una sensibilidad cada vez más extrovertida a medida que se convertían en vehículos ideológicos para la reforma del gusto”⁴⁶, la consolidación de gusto por la ópera representó su más clara expresión.

Así en 1828 finalizó largo proceso que intentó consolidar un repertorio canónico con géneros otrora difundidos pero, por sobre todo, hegemónicos en las principales ciudades de Europa. Consecuencia del accionar de Pablo Rosquellas pero también de la insistente promoción y crítica realizada por la prensa, el gusto de la elite porteña se estableció en relación a un cuerpo de obras clásicas investidas con el estatus de verdad pero también cargadas de idealismo musical. Los conciertos basados en clásicos rossinianos se convirtieron en la cultura elevada pero también en vanguardia musical, en un “(...) torrente de la moda que parece haber determinado que debe desaparecer toda música de ópera que no sea la de Rossini. Incluso la pobre *Vestale* está condenada a morar en la oscuridad”⁴⁷

Fue así que, hacia fines del período que aquí analizamos, se consolidó un *corpus* de óperas dotadas de legitimidad y poder no sólo como consecuencia de la aceptación del público – si se tiene en cuenta que todas las críticas se sorprenden por la total ocupación del teatro aún cuando éste aumentó el precio de las entradas- sino por la existencia de un discurso crítico que las erigió como tal. Asimismo, el proceso de educación de la escucha, llevó a que, de forma paulatina, las secciones de crítica y propaganda musical en la prensa condenaran la ejecución de fragmentos por reducir a la “obra de arte” y, en consecuencia, limitar su estatus canónico. En este sentido, nada más representativo de este proceso de transformación en el

⁴⁵Hammeken, Luis “Don Giovanni en el palenque. El tenor Manuel García y la prensa de la ciudad de México, 1827-1828”, 2011, *Historia Mexicana*, vol. 51, N 1, pp. 231-273. Pg. 232.

⁴⁶Weber, Willian. *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Bach*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011. Pg. 125.

⁴⁷*The British Packet*, Buenos Aires, 16 de agosto de 1828, N 106.

gusto que la crítica que realizó *El Tiempo* ante un sorpresivo regreso de las funciones miscelánicas en agosto de 1828:

Nosotros creemos que estas funciones de misceláneas deben economizarse; no por otra razón sino porque es más agradable ver una ópera completa que los fragmentos de muchas. Nos parece, pues, que de las cuatro funciones que da la empresa lírica, tres deberían ser óperas y una miscelánea. Ya que ésta es necesaria para evitar la repetición de las óperas. La empresa es acreedora a las consideraciones del público porque, al cabo, ella se debe al pasatiempo de la ópera, pasatiempo al que los porteños somos tan aficionados⁴⁸

3- El buen gusto musical como ideario normativo de civilidad ilustrada

Este apartado pretende indagar en torno a la referencia –no siempre explícita- que se hizo al “hombre de buen gusto” en el período 1820- 1828. Para esto, se propone mostrar cómo mediante la propaganda y crítica musical que esgrimió la prensa se construyó una doble acepción de buen gusto: una, relacionada a las pautas de civilidad y otra, vinculada a la práctica y escucha musical en sí misma. Si bien se plantean como dos aspectos de análisis separados, en su uso discursivo fueron instancias conceptuales complementarias y, en consecuencia, no siempre bien diferenciadas. Sin embargo, más allá de la polisemia del concepto, siempre que se hizo referencia se lo entendió como un valor y virtud moral constitutivo de ilustración y, en consecuencia, de la modernidad.⁴⁹

Por otra parte, la pertinencia de analizar las acepciones de buen gusto se fundamenta en que éstas se remitieron a la música como habilitación: al tiempo que constituyó una práctica en sí misma fue base para la práctica social. En este sentido, la propuesta completa se basa en los lineamientos expuestos por Tia De Nora en tanto que la música es un acontecer y acción que puede penetrar y estructurar la vida social. El aporte esencial – y radical- reside en pensar que la música habilita cuando “el receptor no limita su percepción al reconocimiento del contenido social (como representación de la realidad o realidad imaginada) sino que actúa sobre él, es decir, cuando la música pasa a servir de algún modo como material organizador para la acción, la motivación, el pensamiento, la imaginación y cosas semejantes”⁵⁰.

⁴⁸ *El Tiempo*, Buenos Aires, 26 de Agosto de 1828, N 95.

⁴⁹ Si bien se hace referencia aquí a “la ilustración” es necesario señalar que sería pertinente referirnos a “las ilustraciones”. Si bien los principios rectores de dicho programa fueron la razón, el orden, la virtud y a la civilidad –entre otros- el hincapié puesto en ellos así como el posterior devenir del movimiento impide ver a la ilustración como una corriente homogénea espacial y temporalmente. Esta problemática ha sido abordada en Seoane Pinilla, Julio. *La ilustración olvidada. Vouvenargues, Morelly, Meslier, Sade y otros ilustrados heterodoxos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

⁵⁰ De Nora, Tia. La música en acción: la constitución del género en la escena concertística de Viena 1790-18010. En: Benzecry, Claudio, (Comp.) *Hacia una nueva sociología de la cultura. Mapas, dramas, actos y prácticas*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes. Pg. 190.

Retomando estos lineamientos teóricos-conceptuales como perspectiva de análisis lo que aquí se pretende abordar es, pues, cómo mediante el concepto de buen gusto se intentó normar aquello que la música debería habilitar.

3.1- Los amantes de lo bello: el buen gusto musical como juicio estético

Conceptualizados como “almas sensibles”⁵¹, “espectador ilustrado e imparcial”⁵² y como “amantes á lo bello y lo bueno”⁵³, el público de las diversas actividades musicales que se desarrollaron fue el encargado de discernir lo “bello” de lo “feo”, lo “bárbaro” de lo “civilizado”. La razón ilustrada debía, entonces, asegurar que el sujeto no cayese en el abismo que suponía el error y la falsedad.⁵⁴ En consecuencia, en los juicios del gusto se valoraron las experiencias, los sentimientos y el intercambio: el gusto sería el producto tanto de la reflexión personal como de la interacción social.

Mediante diversas estrategias retóricas la prensa interpeló constantemente al prodestinatario— público- e hizo hincapié en la capacidad racional que le permitiría distinguir géneros, músicos y espacios. Pero aunque el buen gusto como atributo y virtud moral basada en una razón pretendió alejarse de atributos ligados a prácticas propias de una sociedad estamental en donde el nacimiento – y, en consecuencia, la pertenencia a un determinado grupo social- determinaban el valor, la posición social y el comportamiento del sujeto, el juicio estético estuvo lejos de ser universal. Al tiempo que se construyó discursivamente a aquellos que, se suponía, eran portadores legítimos también se estableció una relación de polémica implícita con el contradestinatario, en tanto lo sería toda persona incapaz de mediar los sentimientos a través del uso de la razón.⁵⁵

Pero construir este hombre de buen gusto implicaba, *a priori*, que la música configuraba un ámbito que habilitaba al sujeto erigirse como tal. En consecuencia, existió un

⁵¹ *El patriota*, Buenos Aires, 14 de agosto de 1821, N 13.

⁵² *El patriota*, Buenos Aires, 15 de septiembre de 1821, N 15.

⁵³ *Teatro de la Opinión*, Buenos Aires, 6 de agosto de 1824, N 8.

⁵⁴ Alvarez Barrientos, Joaquín. *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*. Madrid: Síntesis, 2005.

⁵⁵ Categorías propuestas en Verón, Eliseo. “La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política”. En: Verón, Eliseo, Arfuch, Leonor, Chirico, María Magdalena (et. al), *El discurso político. Lenguaje y acontecimientos*. Buenos Aires: Hachette, 1987. Pp.13-26.

notable interés por definir normativamente a la música como una práctica de buen gusto. Retomando la idea de que el discurso puede contribuir a conservar o, por el contrario, a innovar en la configuración de las estructuras sociales puede pensarse que aquello que aparece como norma está relacionado a uno de los principales objetivos del gobierno: modificar conductas sociales.⁵⁶ Si solamente la elite fue el legítimo poseedor, este interés por definir a la música como práctica de buen gusto persiguió un doble objetivo: legitimar al tiempo que normar sus prácticas.

En consecuencia, dicha construcción no se realizó en abstracto, sino que tuvo en cuenta que la música, en tanto *performance*, implicaba una participación física en un evento colectivo y que, particularmente, su disfrute se realizaba a través de la escucha.⁵⁷ Las definiciones esgrimidas – que se enmarcaron tanto en la promoción como en la crónica posterior de actuaciones individuales o colectivas- muestran la variedad y polisemia del concepto. Asimismo, las relaciones que establecieron entre la música y otros campos evidencian el problema de la utilidad de las bellas artes. En este sentido, es posible inferir que el concepto de buen gusto otorgó a dicho campo la posibilidad de autonomizarse y encontrar legitimidad en la experiencia musical misma.

Si bien la mayoría de la prensa promocionó los conciertos a desarrollarse, fue *El Argos* el diario que más se interesó por precisar qué era la música. Con motivo de la fundación de la Academia de Música, hizo hincapié en la funcionalidad asignada a la música en tanto que “hermana de la pintura y poesía mueve blandamente nuestras pasiones, y arrebató nuestro sentidos con el poder de sus acentos melodiosos y harmónicos, proporcionándonos una diversión inocente y pura (...) un arte que en el día hace las delicias de todas las naciones cultas”.⁵⁸ Así, a la comparación con las artes visuales se añadió el paralelismo con la retórica al señalar que “ese lenguaje musical sabe causar las mas dulces sensaciones”.⁵⁹

Pero a “Esas emociones dulces que desarrollan la sensibilidad”⁶⁰ que, según los redactores de *El Argos*, la música generaba y evidenciaba la civilidad de un pueblo, se agregó

⁵⁶Fairclough, Norman, “El análisis crítico del discurso como método para la investigación en Ciencias Sociales” en Wodak, Ruth y Meyer, Michael (comp.) *Métodos de análisis crítico del discurso*, Barcelona: Gedisa, 2003.

⁵⁷Hennion, Antoine, “Melómanos: el gusto como performance” En: Benzecry, Claudio, (Comp.) *Hacia una nueva sociología de la cultura. Mapas, dramas, actos y prácticas*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012. Pp. 213-246.

⁵⁸*El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 12 de junio de 1822, N 42

⁵⁹*El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 21 de mayo de 1823, N 41.

la referencia a un campo por demás legitimado: las ciencias. Así, dicho diario también afirmó que “Unida la música a la filosofía, tiene su íntima relación con las bellas artes, con los secretos del alma afectada de pasiones, con la elegancia de las costumbres, y con otros ramos de la civilización”.⁶¹ Aún cuando predominó la referencia a las bellas artes, se volvió a establecer la relación, esta vez indicando que “(...) en música, el público de Buenos Aires no es juez indiferente, por el contrario, sobresale en esta encantadora ciencia”.⁶²

Sin embargo, en la mayoría de las secciones se consideró que la música era parte del sistema de las artes.⁶³ Al tiempo que se explicitó que la conformación de una cultura musical elevaría a la sociedad porteña, asemejándola a los países europeos que la elite política tenía como modelo, fue recurrente señalarla como un “arte tan útil como agradable á un pueblo civilizado”.⁶⁴ Refiriéndose a la labor de Pablo Rosquellas en el teatro, se indicó que éste “recibió las aclamaciones de un pueblo afectuoso, agradecido por las horas de placer que les ha brindado al establecer la ópera y que Buenos Aires haya podido progresar en la carrera de las artes cultas”.⁶⁵

Asimismo, la escucha tendría como consecuencia la transformación o emergencia de nuevos sentimientos. Tal como se ha señalado para el caso español, tanto la prensa como los intelectuales dedicaron cada vez más atención al efecto provocado por las bellas artes. Además de afectar al oído, influiría sobre el entendimiento dado que “La música es una de las artes que parece tener un influxo más directo sobre nuestro espíritu; ella lo eleva, lo abate agradablemente, y puede inspirar sentimientos heroicos”.⁶⁶

⁶⁰*El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 15 de enero de 1822, N 5.

⁶¹*El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 15 de enero de 1823, N 5.

⁶²*The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 24 de noviembre de 1827, N 68.

⁶³Helmut, Jacobs. *Belleza y buen gusto. La teoría de las artes en la literatura española del siglo XVIII*. Iberoamericana, Madrid, 2010. Pg. 275.

⁶⁴*Teatro de la Opinión*, Buenos Aires, 15 de septiembre de 1823, N 9.

⁶⁵*The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 18 de diciembre de 1827, N 70.

⁶⁶*El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 31 de julio de 1822, N 56.

Pero también la definición de la música, en tanto práctica de buen gusto, estuvo en estrecha relación con el concepto de civilidad y sociabilidad, en tanto buenas formas y decoro.⁶⁷ Con el objetivo de normar estas formas de interacción se utilizó el término de suavidad, adjetivo que –contrariamente a su uso semántico- fue usado para describir y, en consecuencia, normar costumbres. La adjetivación funcionó, pues, como sinónimo de respeto y de una interacción cordial entre pares, otrora enemistados y enfrentados políticamente. Así, en la apertura de la Escuela de Música dicha institución destinada a la enseñanza se propuso, mediante la instrucción y la ejecución de diversos programas, “suavizar las costumbres de estos pueblos”.⁶⁸

En otros apartados que refirieron a la Academia, se hizo hincapié en la música como práctica capaz de generar sentimientos y sensaciones, pero en particular en su capacidad para guiar a la razón como filtro de experiencias estéticas. En la crónica de su inauguración, si bien se reparó en las carencias relacionadas a la falta de músicos y espacios, se argumentó que dichas reuniones “(...) no por eso dejan de producir una sensación agradable a los que tienen el talento de saber moderar sus deseos con proporción a las circunstancias”.⁶⁹

También la referencia a la fundación de Sociedad Filarmónica fue reseñada con este propósito.⁷⁰ Celebrando su apertura, se esperó que “(...) en adelante se recojan aún más copiosos frutos, no siendo el menos de ellos la elegancia, y mayor suavidad de las

⁶⁷ Asimismo, es menester señalar la posibilidad que brindan estudios recientes para discutir y flexibilizar la influencia de la historiografía ligada a la historia política y al asociacionismo. En este sentido, el trabajo colectivo dirigido por Paula Bruno muestra cómo el abordaje de las diversas y eclécticas sociabilidades del ámbito cultural evidencian la posibilidad de dotar a dicho campo de un margen de autonomía respecto al derrotero político-institucional. Bruno, Paula (Dir.) *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires, 1860-1910*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2014.

⁶⁸ *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 2 de octubre de 1822, N 75.

⁶⁹ *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 31 de julio de 1822, N 56.

⁷⁰ La Sociedad Filarmónica fue la primera asociación dedicada exclusivamente a lo musical. Si bien había iniciado sus reuniones en 1819 se inauguró oficialmente el 31 de Mayo de 1823. Fue recién en dicho año cuando la Sociedad desarrolló sus conciertos de forma regular en un espacio material fijo, contó con un proyecto de reglamento sobre el cual asentar su dinámica y estrechó lazos con el gobierno al tiempo que impulsó una relativa autonomía de los músicos integrantes. Por esta razón, son pocas las fuentes proclives de ser analizadas a fin de arrojar luz sobre la función asignada – al menos, en el plano discursivo- a dicho ámbito. Sin embargo, se puede advertir en su promoción inaugural la intención de que dicha instancia suplantara al ámbito privado -particularmente a la tertulia- haciendo explícito la cuota módica de suscripción para escuchar los recitales mensuales que se proponía realizar. Asimismo, evidenció la promoción de la cultura como una dimensión derivada del ideario ilustrado al afirmar que “Al tiempo que se consolida la grandeza de este Estado, se ve florecer la ilustración de sus habitantes, y en interés del gobierno y de los artífices ilustrados, promover la cultura y adelantamiento de las artes académicas, entre las que ocupa un lugar muy distinguido la música y la danza” *El Americano*, Buenos Aires, 27 de octubre de 1819, N 31.

costumbres”.⁷¹ Simultáneamente, la referencia a estilos y géneros musicales también funcionó en ese sentido. Combinando ambos aspectos – los géneros y la interacción social- Tomás de Iriarte se refirió a la Sociedad y comentó que ésta fue:

(...) una institución de Rivadavia que produjo los mejores resultados, no tanto por el gusto que introdujo en la música italiana, afición que tanto contribuye al mejorar las costumbres, suavizándolas, sino porque era una reunión escogida de las personas principales del país, las que, con el cotidiano contacto y el trato que es su consecuencia, había, conociéndose más de cerca, dispuesto sus antiguas prevenciones de partido.⁷²

Al igual que lo sucedido con la crítica al público, la prensa se refirió a la presencia de la elite política en las actividades musicales. Paradójicamente, si bien Rivadavia había asistido a la inauguración de la Escuela de Música y de la Academia, sólo se hizo referencia una vez a su presencia en el teatro.⁷³ Contrariamente, en tan sólo poco más de un año, Dorrego asistió once veces al Coliseo Provisional.⁷⁴ Ante su primer asistencia se señaló que “Es agradable ver asistir al teatro a las autoridades; hacerlo frecuentemente está de acuerdo con el buen gusto y políticamente es digno de alabanza”⁷⁵. Su reiterada presencia en el palco oficial, al que concurrió con otras figuras políticas y con su círculo familiar, sirvió para señalar – insistentemente- que “Nos complace verlos en el teatro, creemos que es una demostración de buen gusto”.⁷⁶

3.2 El gusto de la civilidad: buen gusto musical y buenas formas de interacción social.

Si bien la música se erigió como práctica constitutiva del hombre de buen gusto no todos los estilos fueron igual de funcionales a la hora de habilitar tal juicio. La construcción y

⁷¹ *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 14 de mayo de 1823, N 39.

⁷² Iriarte de, Tomas. *Memorias. Tomo III: Rivadavia, Monroe y la guerra argentino-brasileña*. Buenos Aires: S.I.A., 1994.

⁷³ El presidente y su comitiva estuvieron presente, y no había un solo asiento libre. Un extranjero (a juzgar por el teatro permanente concurrido), difícilmente podría suponer que Buenos Aires está bloqueada desde hace diecisiete meses” *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 2 de junio de 1827, N 44.

⁷⁴ La asistencia de Juan Manuel Dorrego fue señalada en los siguientes números de *The British Packet and Argentine News* : 6 de octubre de 1827 N 6, 24 de noviembre de 1827 N 68, 8 de diciembre de 1827 N 70, 12 de enero de 1828 N 75, 7 de junio de 1826, 26 de julio de 1828 N 103 (el diario hizo referencia a su presencia en dos días diferentes, durante la presentación de *Otello*, el 18/7 y de *La Vestale*, el 24/7), 9 de agosto de 1928 N 105, 23 de agosto de 1828 N 107 y 4 de octubre de 1828 N 113.

⁷⁵ *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 29 de septiembre de 1827, N 60.

⁷⁶ *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 12 de enero de 1828, N 75.

utilización discursiva que se hizo de la música como práctica de buen gusto estuvo inmersa en un ideario estético particularmente relacionado con la ilustración y al que el repertorio musical porteño debía ajustarse: el clasicismo musical. Sin embargo, tal como se mostró en el capítulo anterior, hasta que la ópera logró consolidarse, predominaron otros géneros líricos de procedencia española considerados por la crítica letrada como los más alejados del buen gusto ilustrado: la tonadilla y el sainete.

Si bien el éxito de las tonadillas fue socavado por las formas musicales asociadas a la ópera - y por adaptaciones dramáticas bajo el formato de melólogo- no desaparecieron abruptamente: las apreciaciones que esgrimieron los periódicos muestra la persistencia de dicho género menor. Conceptualizados como agentes corruptores del buen gusto y muestra de un pasado de subordinación al régimen español, las críticas fueron explícitas y, casi en su totalidad, estuvieron establecieron un paralelo entre buen gusto y civilidad.

La tonadilla constituyó, así, un género duramente criticado y conceptualizado como antítesis del buen gusto. Ni siquiera la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro⁷⁷ pudo evitar que en 1819, dos años después de su formación, la crítica describiera que en la función teatral “se cantó una tonadilla titulada de las *Músicas*, que con justificación debiera llamarse del *Escandalo* y de la *Insolencia*; y lo más gracioso es, que el escuchar estas obras de inmoralidad y de corrupción nos cuesta mucho dinero.”⁷⁸ Aunque comúnmente reprobados, los silbidos a las tonadillas fueron aceptados sólo mientras sirvieran para sancionar el género español dado que “(...) su bien merecido disgusto a la repetición de una de esas tonadillas a lo antiguo, cuya música, letra y ejecución chocan igualmente, y son capaces de hacer creer a los forasteros que no tenemos oídos, sentido común, ni vergüenza”.⁷⁹

Acusando superficialidad temática y nulo valor musical, Bosch recordó que a comienzos de la década de 1820 el público aficionado “producía ya abiertamente la reacción contra la antigua forma musical, la tonadilla pueril”.⁸⁰ Sin embargo, como ya se ha expuesto,

⁷⁷ Aduciendo la iniciativa a Juan Martín de Pueyrredón, *El Censor* comunicó en julio de 1817 la fundación de la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro. Presidida por Juan Manuel de Luca e integrada por 29 socios iniciales su principal objetivo fue impulsar la programación teatral y promocionar obras de carácter neoclásico. Con este fin se formaron cuatro grupos que tuvieron tareas disímiles pero complementarias: la creación y selección de obras, la revisión y censura a fin de evitar espectáculos que se considerasen de mal gusto, la composición y elección de piezas de canto y música y, por último, la redacción de un reglamento interno de carácter provisorio. *El Censor*, Buenos Aires, 31 de agosto de 1817, N 98.

⁷⁸ *El Americano*, Buenos Aires, 18 de junio de 1819, N 12. Cursivas en el original.

⁷⁹ *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 11 de noviembre de 1822, N 68.

su persistencia en la crítica lleva a matizar la afirmación de Bosch o, al menos, reconsiderar las tendencias de gusto de aquello que denominó como público aficionado.

Una primera lectura llevaría a pensar que la sanción a la ejecución de tonadillas fue la consecuencia lógica del proceso de autonomía política y cultural de Buenos Aires post proceso revolucionario. Si bien no se pretende desechar esta idea, se debe agregar que las tonadillas -en tanto género músico-teatral - ya habían sido descartadas de los programas en su país de origen: España. Al ser denunciadas como corruptoras del buen gusto en diversos periódicos, la Comisión de Teatros de Madrid tomó la decisión de retirarlas de escena en la temporada 1809-1810.⁸¹

Tal lo sucedido en España, la crítica a la tonadilla se acompañó del ataque al sainete, género menor comúnmente interpretado en el teatro Coliseo Provisional. Sumada a la crítica que se dirigió a la calidad musical y argumentativa, se erigió al sainete como vestigio de un pasado que era menester erradicar dado que “(...) así como el Asentista ha tenido la civilidad de proscribir de nuestro teatro los deliciosos sainetes que nuestros mayores nos legaron como su más fiel retrato, el Sr. Rosquellas hubiera evitado darnos por sainete el Contrabandista, la Tirana, y el Bolero”⁸² Con un tono irónico, los autodenominados “amantes de Mélpomene y Talia” redactaron una nota en la que, buscando provocar un efecto de complicidad en los lectores, se erigieron contra los sainetes. En efecto, la crítica afirmó que:

A las concertadas y brillantes Arias (...), a su música armoniosa y celestial con que se deleitaba al pueblo de Buenos Aires concluida la representación teatral, se han substituido los muy morales y chistosísimos sainetes, tan propios para un pueblo civil y que trata de regenerar sus costumbres⁸³

Las formas musicales opuestas a ambos soportes fueron, al menos hasta que se reprodujeron óperas completas, las arias instrumentales y cantadas. Al tiempo que fueron sinónimo de buen gusto habilitaron, tal como describió *El Argos*, una escucha atenta: “Todos los concursos dieron pruebas de su buen gusto en el placer y profundo silencio con que escucharon diferentes piezas de música vocal e instrumental”.⁸⁴

80 Bosch 119

⁸¹Freire López, Ana María. *El teatro español entre la ilustración y el romanticismo. Madrid durante la guerra de la Independencia*. Madrid: Iberoamericana, 2009. Pp. 231-232.

⁸²*El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 4 de Julio de 1824, N 51.

⁸³*El teatro de la Opinión*, Buenos Aires, 6 de agosto de 1824, N 8.

En este mismo sentido, durante 1823, el primer año en el que las arias predominaron en la programación musical, la prensa intentó describir cuáles eran las sensaciones que emergían durante su la percepción. Refiriéndose a un concierto misceláneo –también preferente en aquel período- *El Argos* procuró ser exhausto en su descripción y manifestó que:

Si acertáramos a retratarlas según su mérito (...) en la obertura lo atrevido, grande y sublime, en la aria del Sr. Picazarri lo bello bajo su estilo sin afectación (...) en el aria del aficionado lo más patético del sentimiento causado por una voz dulce y una composición análoga (...) en la aria de la flauta que cantó el Sr. Moreno, lo armonioso y agradable ⁸⁵

Afirmando insistentemente que “Solo desde hace poco que se presentan óperas y en esta especialidad ningún Estado sudamericano ha progresado tanto”⁸⁶, los criterios para constituir la como sinónimo de buen gusto fueron dos: el efecto producido por los sonidos y, consecuentemente, el nivel de contemplación del público. Así lo expresó *El Tiempo* cuando explicitó que “juzgamos en la materia por las impresiones que recibimos: más por éstas y por lo que hemos oído y observado al público en aquella noche (...)”.⁸⁷

El público – o aquello que la prensa erigió como tal- también señaló aquellas ejecuciones que, creían, eran de nivel. Afirmando que “las habilidades de algunos de los músicos nos hacen olvidar por momentos de nuestra posición geográfica”⁸⁸ las secciones dedicadas a la crítica musical repararon en que éstos eran capaces de lograr que el público realizara una escucha atenta.

En la reseña de una de las tantas actuaciones de Virgilio Rabaglio –instrumentista y fundador de la Academia de Música- se afirmó que el público “supo distinguir sus talentos y prodigarles unos elogios que no eran arrebatados por la parcialidad ó el capricho”.⁸⁹ Esta legitimación de la profesionalidad de Rabaglio, en tanto músico talentoso, muestra cómo el buen gusto se constituyó en la práctica como el producto de una experiencia que evaluaba y determinaba mediante el uso de la razón. En tanto que no fueron “caprichos” arbitrarios, el

⁸⁴*El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 3 de octubre de 1822, N 75.

⁸⁵*El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 4 de junio de 1823, N 44.

⁸⁶*The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 2 de septiembre de 1826, N 5.

⁸⁷*El Tiempo*, Buenos Aires, 3 de junio de 1828, N 23.

⁸⁸*El Centinela*, 16 de marzo de 1823, N 33.

⁸⁹*Teatro de la Opinión*, Buenos Aires, 6 de agosto de 1824, N 8.

placer o el disgusto que provocaba el consumo de un determinado soporte cultural fueron consecuencia de la verdad estable y eterna de los dictados de la razón.

Pablo Rosquellas, considerado el responsable de consolidar la ópera en Buenos Aires, también recibió la aprobación de los oyentes en su concierto de presentación. Luego de escucharlo cantar música italiana:

El público quedó tan contento con él por los aplausos que obtuvo, como el debe estarlo del público, pues la repetición y oportunidad de los aplausos que obtuvo deben haberlo convencido de que en las orillas del Río de la Plata se sabe lo que es el gusto, del mismo modo en que se saben otras cosas, que nos han elevado a la altura en la que nos hayamos hoy.⁹⁰

Sistemáticamente la prensa refirió a su figura, particularmente al impulso que otorgó para la consolidación de la ópera. Expresando que al cantar manifestaba “un sentimiento pronunciadísimo y produce un gran efecto en el espectador”⁹¹, el público, en consecuencia, mostró que “que dóciles y obedientes las pasiones del concurso, recibieron los movimientos que el profesor les comunicaba”.⁹²

Conclusiones

Abordar la formación de la cultura musical en Buenos Aires a principios del siglo XIX supone una doble tarea. Por un lado, establecer un diálogo con perspectivas que, aunque afines, aún no cuentan con una presencia firme en la historia cultural. Pero, por otro, conlleva la necesidad de repensar la forma mediante la cuál se utiliza y aborda un determinado *corpus* documental.

La reconstrucción de la programación y el abordaje de las secciones de crítica y promoción que la prensa realizó de lo musical posibilitaron analizar el proceso de conformación y consolidación de la cultura musical en Buenos Aires. Pero, más allá de esta contribución, permitió pensar, al tiempo que discutir, aquellos estudios y perspectivas teóricas que entienden a lo musical ya sea como un acto que se reduce a la música escrita o como un mero reflejo de las divisiones sociales. Posibilitó, en última instancia, ver cómo el gusto y el buen gusto dependieron de los efectos y consecuencias del objeto que motivó dicho gusto, de aquello que hizo y de aquello que habilitó hacer.

⁹⁰*El Centinela*, Buenos Aires, 2 de marzo de 1823, N 31.

⁹¹*El Tiempo*, Buenos Aires, 15 de mayo de 1828, N 15.

⁹²*El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 18 de enero de 1823, N 5.

En este sentido, el gusto no emergió como una estrategia de autómata diferenciación social ni como la consecuencia directa del efecto de un determinado soporte cultural. Fue, por el contrario, una práctica situada que conllevó objetos, medios, dispositivos, espacios, decisiones individuales y colectivas. De forma paulatina, aunque sistemática, la música lírica italiana fue introducida en las funciones del teatro Coliseo Provisional hasta convertir a la ópera *bufo* en sinónimo de cultura elevada y vanguardia musical.

Lejos de haber sido una simple imposición fue la consecuencia de múltiples causas: la regular asistencia del público y su inclinación por los géneros líricos españoles, el apoyo estatal a espacios de iniciativa privada pero también consecuencia de la libertad de acción – o la falta de regulación- dada al teatro, a las compañías y asentistas. Asimismo, la injerencia de Pablo Rosquellas, la estabilidad de la compañía por él creada y el origen de los cantantes que la integraron constituyeron los fundamentos para que pudiera llevarse a cabo aquello que aquí denominamos como un proceso de educación de la escucha del público. Logrando que formas musicales y géneros sean familiarizados y, en consecuencia, redundantes dentro de un marco estilístico, los que comenzaron siendo oyentes de arias en duetos finalizaron siendo aficionados de los eventos culturales de mayor complejidad: la ópera.

Asimismo, las secciones -cada vez más extensas y sistemáticas- que la prensa dedicó a la crítica y promoción construyeron una forma seria de escuchar, estableciendo aquello que tendría que ser el buen gusto musical. Siendo la razón aquella que debía actuar como filtro de los sentimientos y emociones provocados por una experiencia estética, tanto la sanción de hábitos y costumbres, la crítica de géneros y estilos musicales como el reconocimiento de las virtudes de instrumentistas y cantantes conformaron juicios de buen gusto. Pero, complementariamente, también refirió a las buenas formas, a los vínculos de interacción que legitimaron a la elite como grupo portador de la civilidad y, en consecuencia, la erigieron como el sustento de un gobierno ilustrado.

Por último, la continuación del impulso rivadaviano una vez cancelado dicho período invita a reflexionar sobre las limitaciones de las periodizaciones propias de la historia política. En la búsqueda de reconstruir un entramado social otrora enfrentado políticamente, las funciones lírico-musicales desarrolladas en el teatro fueron promocionadas como un espacio de encuentro y diálogo. La cultura, y ya no la política, sería la encargada de erigir una civilidad, aunque ilustrada y con anhelos de universalidad, excesivamente reducida.

